

## 「短歌」以前／「短歌」以後

天 野 雅 郎

以下に掲載するのは私が、ある講演のために事前に、これを準備しておいた原稿と、さらに新しく、これに追って付け加えた原稿である。ある講演とは、平成十六（二〇〇四）年八月二十二日、和歌山県民文化会館で開かれた「和歌山短歌会」の例会における講演を指し示す。この例会において、私は「短歌」についての講演を行なった。短歌についての講演を行なう、という経験は私にとっては最初の経験である。（ひょっとすると、最初で最後の、経験になるやも知れぬが。）

なにしろ私は、「短歌」の研究者でもなければ、実作者でもない。たかだか大学で哲学の講義を行なう傍ら、いささか文学についても手を伸ばし、足を伸ばしているに過ぎない。哲学と文学とは、私にとっては、それほど違ったものではないからである。この点についての説明は、始め出すと長くなるので、今は省く。

ともかく、そのような門外漢の私が、はたして「短歌」について語ることは可能なであろうか。可能なのであるとすれば、それは、どのような「方法」を選び取ることによって可能なのであろうか。そのような疑問が、最初から最後まで、この講演には付きまとっていた。そして、この講演が終わった後になっても、この疑問は解消されてはいない。結論から先に言えば、この疑問を解消するために、しかし、残念ながら解消しえぬままに、筆を執ったのが、筆を執り直したのが、この原稿である。したがって、この原稿には大きく二つの段階で、文字の取捨選択が行なわれている。行ない直されている。一つ目は、もちろん、この原稿を講演のために準備をした、その最初の時点である。二つ目は、この現在の時点である。すなわち、この講演が終わった後の、今の時点である。

あらかじめ、講演のために準備をしておいた部分については、できる限り、手を加えないようにした。やはり、人の話は生きものであるから。しかし、その生きものであることによって、ふたたび人の話は変化をせざるをえない。準備をしておいたものと、その場で実際に、話が動き出してしまっただけのものとは、どうしても食い違いが生じてしまう。話し手の側からすれば、狂いが生じてしまう。そのためには、幾分の軌道修正が必要とならざるをえない。この原稿でも、そのような軌道修正を行なった。具体的に言う、最後の部分に若干の付け足しを行なっている。実際の講演では、まったく喋らなかつた内容である。その代わりに、実際の講演では喋った内容を、かなりの時間を割いて喋った内容を、この原稿では完全に割愛せざるをえなかつたが。

このような舞台裏のことを、しつて言わずもがなのことを、なぜ「前置き」にしているのかと言えば、それは再度、人の話は生きものであるから、と答えたい。生きものである限りは、その話の「場」に、実際に参加をしている人が、参加をしていた人が、すべてにおいて優先されなくてはならない。なぜなら、そもそも人の話には、いつも終わりが無いからである。（事実、このようにして今も、ここで終わりのない原稿が書かれている。）終わりが無い以上は、せめて一時でも、その話の「場」を共有することのできた幸せを、私たちは喜びとしなくてはならない。この点では、いつも話の話し手と聴き手とは、まったく対等である。平等である。この前置きも、その意味においては感謝の言葉で、「和歌山短歌会」の皆さんへの感謝の言葉で、締め括るのが至当である。「お世話になりました。以下、少

しでも、当日の講演の雰囲気再現できていれば幸いです。

一

本日は、お招きをいただき、ありがとうございました。「和歌山短歌会」の皆さんを前にして、はたして僕のような門外漢に何を語ることができるのか、心もとない限りではありますが、お呼びが掛かる内が花、と言います。お呼びが掛かる内は、どこにでも出向いて話をしようと思って、やって参りました。(なお、反対の言い回しは「お呼びでない」です。昭和三十八(一九六三)年の流行語で、「クレージーキャッツ」が使っていました。余談です。)演題には、いちおう「袖の別れ」という名が掲げられています。いささか突拍子もない感も致しますので、説明をしておきます。まず、今回の件を松山(馨)先生から伺いました折、演題は何でも構いません、と松山先生には、お答えをしておきました。実際、何でも構いません、と言ったのは僕の本音です。

が、どうやら松山先生の方では、僕に氣を使っていたようです。しばらく前に、僕が別の場所で喋った内容を、そのまま「演題」として指定されてきました。(これは僕が、今年の六月十二日、愛知県碧南市にある「哲学たいけん村(無我苑)」という場所で、行なった講演の題目です。こちらは、恒例の「哲学講座」のための演題でした。)何でも構いません、と言った以上は、やはり何でも構いません、と応じざるをえません。そのようにして決まった、演題です。けれども、まったく同じ話をする積りはありませんし、それは不可能です。話には、その話の話し手と共に聴き手が、きわめて重要な要素として介入してきます。聴き手によって、いくらでも話し手の話は変化をします。話の主導権は、ひょっとすると聴き手によって、握られているのではないのでしょうか。

とは言っても、これは別段、皆さんへの責任転嫁ではありませんし、僕の責任

放棄でもありません。責任は、これを英語では responsibility と言いますが、そのまま訳せば「応答の能力」です。皆さんは、いったい僕に対して、何を問い質されているのでしょうか。その質問の、中味を考えることが僕の責任です。応答の能力です。今回は、さしあたり真正面から受け答えをしてみることに致しました。(とは言っても、別段、次回が予定されているわけでは、ありませんが。)皆さんは、繰り返し返すまでもなく、「和歌山短歌会」の皆さんです。皆さんにとって、おそらく真正面から問い質すべきテーマがあるとすれば、それは「短歌」ではなかったのでしょうか。

本日は、そのような「短歌」について、話を始めてみることに致します。が、この短歌という表現には、いささか注釈が必要です。なぜなら、その名のとおりに短歌は短い歌なのですが、短い、と言うのは、あくまでも相対的な表現です。何かに対して、私たちは短い、と言っているのであって、絶対的な短さ、といったものは存在してはいません。短歌は、いったい何に對して、短いのでしょうか。申し上げるまでもなく、それは長歌です。が、この際の短歌、長歌に対する短歌は、正確には「反歌(はんか)」と言います。奈良時代の頃まで、つまりは『万葉集』の頃まで、ほとんどの場合、短歌は反歌と呼ばれていました。長歌の内容を反復し、さらには反芻する歌、といった意味です。それは私たちの使っている、いわゆる「短歌」と同じ意味ではありません。

このような短歌が、つまりは「反歌」が、その意味を変化させるのは平安時代になってからです。九世紀を過ぎてからです。平安時代になると、今度は長歌に代わって、また別の概念が姿を現わします。ふたたび反対概念です。が、それは国内の反対概念ではなく、国外の反対概念です。それが、いわゆる「漢詩」でした。中国の、とりわけ唐の時代の漢詩です。この漢詩に合わせて、短歌の呼び名は変わります。それまでの「反歌」から、今度は「和歌」へと。この時、私たちの知っている、いわゆる和歌が登場してきます。逆に言えば、それまでの和歌は

和歌ではありません。反歌です。あくまでも、長歌に対する反歌であって、漢詩に対する和歌ではありません。ちょっと、しつこい気も致しますが、大事な点ですので、繰り返させて下さい。

この間の事情を説明するためには、漢詩と和歌を、それぞれ訓読みにしてみるのが便利です。漢詩はからうた、和歌はやまとうた、となります。お互いが、いずれもうたであることを認めた上で、一方のからうたは唐(から)に固有のもの、一方のやまとうたは大和(やまと)に固有のもの、と相互の、特殊性と並んで普遍性を、一挙に主張するのが狙いです。いわゆる一挙兩得、という奴ですが、もちろん、得をするのは漢詩ではなくて、和歌の方です。漢詩の方は、ことさらに和歌に対抗する必要はありませんし、そのようなことをすれば、むしろ漢詩には不名誉でしょう。不本意でしょう。なにしろ、本場の中国は言うまでもなく、日本においても、当時の漢詩は文学そのものであったのですから。まさしく世界文学であつたのですから。

ところが、そのような名誉や地位も、一方の和歌には、ありませんでした。なるほど、たしかに和歌は『万葉集』の時代には、私たちの国を代表する、固有の文学です。天皇も、貴族も、和歌を詠んでいます。しかし、それは正確には和歌ではなく、また反歌でもなく、突き詰めるならば長歌です。長歌だけが、せいぜい長歌に付属する場合の反歌だけが、私たちの国の「文学」でした。ですから、その長歌の衰退と共に『万葉集』の時代は傾き始めます。すでに、それは奈良時代の開始と共に始まっています。八世紀の初頭です。この時から、ほぼ二百年の間、和歌は決して「文学」ではありません。たかだか、その名のとりの和歌、つまりは和する歌であつて、もっぱら個人の、贈答の歌としてのみ機能していました。それは私用のものではあつても、決して公用のものではありません。いくら天皇や貴族が、それを用いてはいても。

このような和歌の、私用化という形で斜陽化に対して、歯止めが掛かったの

は平安時代の中期的ことです。西暦で言えば、ほぼ九〇〇年前後の頃に当たります。この頃になると、目立って和歌の復興の動きが起こってきます。分かりやすい例は寛平五(八九三)年に菅原道真の編纂した(と伝えられる)『新撰万葉集』でしょう。『新撰万葉集』という名が、そもその事の次第を、告げ知らせています。はつきりと告げ知らせています。それは文字どおりの、新しく撰ばれた『万葉集』でした。ただし、この『新撰万葉集』には和歌と並んで、ほぼ共通の発想の漢詩(七言絶句)が並置されています。和歌と漢詩を、まったく同列に、対等に扱う、という意図が『新撰万葉集』を成り立たせています。

このような意図は、さらに百年ばかり後になると、すっかり定着してきます。私たちにとって、その名を一番、よく知っているのは藤原公任の『和漢朗詠集』でしょう。成立は、西暦で言うところの一〇一〇年代の頃、と推定されています。ここには、その名のとりに和漢の、朗詠のための和歌と漢詩が収められています。漢詩の方は、いわゆる漢家のみならず、本朝の漢詩も含まれます。と言うことは、この頃になると和歌が、中国の漢詩も日本の漢詩も含めて、総じて漢詩と、まったく対等の地位を手に入れている、と言うこととなります。ちなみに、この『和漢朗詠集』の撰者であつた藤原公任は、和歌と漢詩と、さらには管弦の才に富み、そのことによって「三船の才」と誉め称えられた、と伝えられています。

朗詠とは、和歌や漢詩に音楽の伴奏を付けて、これを朗らかに詠することです。このようにして、管弦と和歌と漢詩の、まさしく三隻の船に分乗し、当時の貴族たちは酒宴を楽しみました。酒宴には、いつも音楽が付き物です。このような酒宴のスタイルが変化をし始めるのは、やがて平安時代の後期になって、今度は「今様」が人気を得る頃です。この頃になると、今度は『和漢朗詠集』に変わって、より新しい、文字どおりの今様の詞華集(アンソロジー)が生まれます。それが、後白河法皇の編纂した『梁塵秘抄』でした。成立は、もはや平安時代も終わりに近い、嘉応元(一一六九)年と推定されています。なお、この後白河法皇には文

治三(一一八七)年、一方で平安時代の最後の勅撰和歌集(『千載和歌集』)の勅命、という功績も遺されています。

さて、どうやら和歌の歴史も、これで一通りの、おさらいはできましたでしょう。か。振り返れば、和歌が和歌であった時代、それは和歌が、まさしく日本の歌であった時代、それどころか日本の文学であった時代に他なりません。その時代は、およそ十世紀から十二世紀まで、と見つめることができます。三百年間、といった程度です。もちろん、これから後も和歌は、それを勅撰和歌集の編纂という点に限って言えば、存続し続けますし、それどころか、その数から見れば、むしろ『新古今和歌集』に至るまでの、いわゆる八代集よりも、ずっと多い十三代集が編まれ続けます。最後の勅撰和歌集である『新続古今和歌集』の成立は、永享十一(一四三九)年でした。

『古今和歌集』から始まって、この『新続古今和歌集』に至るまでの、勅撰和歌集を全部含めて、二十一代集と呼びます。と言うことは、その中間に位置している『新古今和歌集』が、いとおう元久二(一二〇五)年の完成ですから、この時までが、ちょうど『古今和歌集』から数えて三百年、そして、この『新古今和歌集』から次の、十三代集の最初である『新勅撰和歌集』を筆頭に、最後の『新続古今和歌集』までが二百年、正確には二百四年、という結果になります。単純に見つめれば、前半には三百年間に八つの勅撰和歌集、後半には二百年間に、『新古今和歌集』から数えても、二百三十年間に十三の勅撰和歌集、という計算です。換算すれば、ほぼ一つの勅撰和歌集が編まれるのに、前半では三十年、後半では十五年、ほぼ半分のペースで、十三代集は八代集よりも、よりスピードが速かった、と振り返ることができます。

しかし、残念ながらスピードの豊かさは、(それが文学だけの問題でないことは言わずもがなですが)決して内容の豊かさに繋がっているわけではありません。と言うよりも、おうおうにして質と量とは、重なり合わないのが実情です。実際、

この十三代集も八代集に比べれば、はるかに質の劣った、平板な歌の繰り返しになってしまいました。わずかに、『玉葉和歌集』と『風雅和歌集』のみが、その名を文学史に留める程度です。そこには、ほとんど貴族たちの家督相続や、秘事伝授そのままの、いかにも非文学的な争いが繰り返されています。そのような争いの中で、和歌の歴史は幕を閉じます。少なくとも、それが和歌という名で、文字どおりの日本の歌、それどころか日本の文学、という名誉や地位を、どうにかこうにか、キープすることのできた歴史は。これ以降は、やがて和歌に代わって「連歌」が、さらには「俳諧」が、その後継者に名乗りを上げます。が、それは世俗の、むしろ大衆の中での後継者になります。決して貴族の中での、後継者になつたわけではありません。

## 二

いわゆる「和歌」の、その歴史については、この程度に留めておきます。なお、この歴史という語は、もともとは漢語ですが、現在、私たちが使っているのは翻訳語で、例えば英語で言えば、ヒストリー(history)が原語です。ヒストリーには、大きく分けると二つの意味があります。第一の意味は、いわば事実としての歴史です。存在としての歴史、と置き換えても構いません。ヒストリーとは、そのような事実を、そもそも知ることを意味していました。ヒストリーの語源であるギリシア語(historia)には、まさしく知識の意味があります。あるいは、その知識を手に入れるための調査です。探究です。ですから、そこには翻れば、どうしても事実が存在してはなりません。事実が存在してはなくては、調査も探究も、そして知識も、まったく不確実なものになってしまいます。突き詰めると、嘘(ウソ)になってしまいます。

ところが、そのような事実としての歴史とは別の、まったく逆の意味が、ヒス

トリーにはあります。それは、いわば物語としての歴史です。虚構としての歴史、と置き換えても構いません。(ただし、この「虚構」という言葉の字面には、ある種の作り話や、絵空事のイメージが、ちょっと強すぎます。いわゆるフィクション (fiction) です。が、そもそもフィクションは「作られたもの」を意味しています。作られたものが虚しいものであるのか、そうではないのかは別問題です。) この第二の意味については、そのまま英語で「物語」のことがストーリー (story) である、という関係を想い起こして下さい。ストーリーとヒストリーとは、もとと同じ根っ子から生まれ、育った、ほとんど双子にも等しい語です。

例えば、私たちの国でも歴史と物語とは、不可分の関係にありました。すでに『古事記』や『日本(書)紀』においても、この関係は明らかです。なるほど、一方の『日本(書)紀』は編年体で書かれた、いわゆる日本の「正史」です。正式の歴史です。この正式の歴史は『日本(書)紀』(七二〇年)から始まって、『日本三代実録』(九〇一年)にまで至ります。これが、いわゆる六国史です。が、この六国史の前と後には、申し上げるまでもなく『古事記』(七二二年)と、そして『栄華物語』が書かれています。『栄華物語』の成立は、どうやら「正編」は長元三(一〇三〇)年頃のようなのですが、それが六国史の跡を追い、そのまま編年体で書かれているにも拘わらず、そこには「正史」の意識がありません。何よりも、これが『栄華物語』と呼ばれていることが、その最大の証拠です。

この『栄華物語』から始まって、いわゆる鏡物(『大鏡』『今鏡』『水鏡』『増鏡』)の系譜が続きます。この四鏡の、最後の『増鏡』が、ほぼ十四世紀の中葉の成立と考えられていますので、『栄華物語』を出発点に、この間の時間差は三百年を超えます。この三百年の間に書かれた、これらの物語を総称して、私たちは「歴史物語」という名を宛がいます。考えてみれば、奇妙な名です。それは、歴史なのでしょうか、物語なのでしょうか。これを仮に歴史であると見なせば、そこには今度は、『平家物語』を筆頭とする、いわゆる「軍記物語」との異同が問題になっ

てきます。また、これを仮に物語であると見なせば、そこには再度、『源氏物語』のような物語の中の物語、まさしく物語そのものや、あるいは『今昔物語(集)』に集結する、いわゆる「説話物語」との異同が問題になってきます。どちらにしても、この異同は単純ではありません。

私たちは、このようにして歴史と、いつも物語との、ある種の混合の中に生きています。それが混合であることを、私たちが理解している間は、構いません。けれども、それが一方的に歴史(すなわち、事実)になったり、あるいは物語(すなわち、虚構)になったり、このような極端な形を取る時は、危険です。なぜなら、その時には混合が、もはや混合ではなく、混同、混乱、混迷、そして混濁へと、いとも容易に姿を変えてしまうのですから。変えてしまっているのですから。例えば、すでに『日本(書)紀』を日本の正式の歴史、すなわち「正史」であるとなすこと自体、それは歴史ではなくて、物語に他なりません。

これまで、僕は和歌の「歴史」について語ってきました。それは皆さんが「和歌山短歌会」の皆さんであつたからです。皆さんは、その名のとおり「短歌会」の皆さんです。しかし、そこには「和歌山」という名も冠せられています。皆さんは、この「短歌(会)」と「和歌(山)」とを、どのように結び付けていらっしゃるのでしょうか。あるいは、どのように切り離していらっしゃるのでしょうか。そもそも、この「短歌(会)」と「和歌(山)」とは、それほど簡単に、結びついたり、切り離したり、できるものなのでしょうか。誤解がないように申し添えておきますが、僕は決して「和歌山」という名や「短歌会」という名に、こだわっているわけではありません。それならば、例えば「大阪短歌会」や「広島短歌会」や、あるいは「島根短歌会」は、まったく何の問題もないことになってしまいます。何の関係もないことになってしまいます。ちなみに、この三つの地名は僕が、これまでに移り住んできた場所です。ちょっと、余談でした。

このようにして今度は、皆さんが僕の質問に対して応答をしていただけなくて

はなりません。何とも、大変な場になってきました。(逃げ出さないで下さい。)

しかし、そもそも話の場とは、そのような「場」なのではないでしょうか。その場にいる以上は、最初にも申し上げましたが、それが皆さんの責任であり、「応答の能力」です。話の話し手と聴き手とは、いつも平等です。対等です。(違いますか。)ただし、ここで直ちに応答をしていただくには及びません。その前に、まだ僕の責任が果たされてはいません。僕が責任を果たした上で、今度は皆さんに責任を果たしていただく番です。応答をしていただく番です。順番は守りましょう。(ほっと、一安心です。)

さて、これまで僕は「和歌」の歴史について語ってきました。と言うことは、まだ短歌の歴史については、何も語っていない、と言うことです。それどころか、ほとんど「短歌」という語を使ってもいません。せいぜい、かつては奈良時代に短歌が、長歌に対する短歌、という形で用いられていた、しかし、その際の短歌は、むしろ反歌(はんか)と呼ばれていた、という点を述べてきたに過ぎません。短歌は、その意味においては手付かずの状態で残されています。結論から先に言いますと、短歌の歴史は新しい、きわめて新しいものです。和歌の歴史に比べれば。せいぜい、それは百年ばかりの歴史です。

百年が、短いのか長いのかは、これまた相対的な尺度です。絶対的な尺度ではありません。が、それは高々、一人の人間の人生に、長生きをすれば、の話ではあります。が、すっぱりと収まる程度の長さです。と言うことは、それほど皆さんよりも高齢ではありません。ちょっと、口が滑りました。言い直します。短歌の歴史は、これと比べれば皆さんが、いくぶん若い、という程度の歴史です。(フオローになりましたでしょうか。)ともかく、短歌は今から百年ばかり前の、おおよそ日清戦争の頃に誕生した、と考えられています。明治二十七(一八九四)年から、その翌年までの間です。短歌が戦争に由来する、と言うと何やら、「戦争文学」の話のように聞こえますが、重要なのは戦争よりも、むしろ戦争をした相手国、

いわゆる敵国の方です。つまりは、中国です。

もともと「和歌」が、中国の漢詩に対抗する、ある種の「ナショナルリズム」の中から生まれてきた名称である、という点については説明済みです。補足として、『新撰万葉集』の撰者であった(とされる)菅原道真が、その翌年の寛平六(八九四)年、遣唐使の廃止の建言者であったことも想起しておきましょう。この頃、中国では唐それ自体が、すでに滅亡の寸前にあったことは確かです。が、それは同時に、唐代に完成した中国の、いわゆる「律令制」の崩壊をも意味していました。それは裏を返せば、このような中国の律令制を基盤とした、私たちの国家体制の終焉そのものが、この頃に当たっている、と言うことです。ほぼ、大化の改新(六四五年)の頃から数えて、二百五十年間、と見つめることができます。

このような律令国家の時代は、もちろん、私たちの国の独自の現象ではありません。それは中国の唐を中心とした、いわゆる「東アジア文化圏」の全体的な現象です。普遍的な現象です。したがって、そこからは「文章は経国の大業、不朽の盛事」(『文選』)という形で、私たちの国にも「文章」の波が押し寄せてきます。大きな波です。激しい波です。なにしろ、それは私たちの読み書きのための「文章」が、そのまま「経国」の、国家経営の要(かなめ)となる時代であったのですから。その「文章」の、代表となつたのが詩、すなわち漢詩でした。私たちは現在、勅撰集という名で、もっぱら和歌集を思い浮かべます。しかし、和歌集が勅撰集となる以前、勅撰集は漢詩集でした。例えば平安時代の初期には、それは九世紀の前半に当たりますが、『凌雲(新)集』、『文華秀麗集』、『経国集』と次々と、勅撰集の漢詩集が編み出されています。それは漢詩が、まさしく文華であった、ひいては文化であった時代の産物です。あるいは文学であった時代の。

このような時代は、すべての時代と等しく、その本家本元の没落によって、変化を来します。唐が滅べば、その唐の文化の華であった文学、すなわち漢詩も

衰え、それに代わって、新しい文化の華が開かざるをえません。それが、私たちの国の場合には和歌でした。和歌がなければ、例えば『源氏物語』のような「小説」も、『枕草子』のような「随筆」も、あるいは『蜻蛉日記』や『更級日記』のような「日記（文学）」も、決して存在してはいないでしょう。それほどまでに、和歌が私たちの国の文学の歴史において果たした役割には大きなものがあります。ただし、そうではあっても漢詩が、そのまま減ってしまった、と言いたいわけではありません。いくら力が衰えた、とは言っても、いまだに平安時代の後期には、およそ十一世紀の半ば頃でしょうか、藤原明衡によって『本朝文粹』が編まれていますし、これは後世の、私たちの国の文学の規範になりました。中国の『文選』の、いわば日本版です。

私たちは、いつしか日本の文学の歴史の中心に、いつも君臨していたのは漢詩である、という事実を忘れるようになってしまいました。振り返れば、中世には「五山文学」が、近世には「儒学」が、それぞれの時代の主流として、位置していたにも拘わらず。このような錯覚は、例えば『万葉集』が産み出される、その直接の原因になったのは漢詩集の『懷風藻』である、という指摘だけでも、かなり改まります。ましてや、すでに触れたように勅撰集は、和歌集である前には漢詩集でしたし、江戸時代の「国学」の前には、これまた「漢学」が位置しています。このような繋がりには、実は、短歌の誕生とも重ね合わせることが出来ます。今度は、唐と並んで三百年という長い時代、それは私たちの国の、ほぼ江戸時代に当たりますが、この間、中国を治めてきた清が減ぶ、その直前の出来事です。この清の減びと、まるで調べを合わせるように、私たちの国には新しい、まったく別の文化の華が開こうとしていました。それが、いわゆる「新体詩」です。

### 三

新体詩は、その名のとおりに詩の新体です。新しい体裁であり、新しい形体です。が、その新しさは、ここでも漢詩に対する新しさであったことを、私たちは想い起こさなくてはなりません。これまで僕は、漢詩の歴史について立ち入ってきました。この場からすれば、およそ場違いなまでに。しかし、このような漢詩、あるいは漢文、まとめて漢詩文の重要性を、それが私たちの国の文学の歴史において果たしてきた重要性を、いささか私たちは蔑ろにしているのではないのでしょうか。忘れてしまっているのではないのでしょうか。例えば、この「新体詩」という名称にしても、それが単に西洋詩のことである、という理解だけでは不十分です。そこには、これまでの漢詩、より広く言えば「東洋詩」が、新体詩ではなくて「旧体詩」である、という主張が含まれています。旧体は、もちろん旧態です。ですから、それは旧態依然の対象です。旧態打破の対象です。

このような主張を、「改良運動」とか「改良主義」と呼びます。いわゆる「リフォーミズム (reformism)」です。この運動の中心には、最初、外山正一、矢田部良吉、井上哲次郎の三人がいました。この三人によって、その名のとおり『新体詩抄』が刊行されたのは明治十五年（一八八二）年のことです。ここから私たちの国の近代文学、と言うよりも、現在の私たちが使っている、文学という言葉の歴史は始まります。（文学は、この時が発点です。この時までは文学は、私たちの国には存在していませんでした。）そして、その文学の中には詩ばかりか、小説も評論も、演劇も、そして俳句や短歌も、すべて含まれています。それが、近代文学の特徴でした。現代文学の特徴です。いきおい、新体詩の運動は新体詩のみに留まるべきものではありません。それぞれのジャンルで、それぞれの改良が始まることは必定です。

実際、このことを俳句と短歌の領域で、なしとげ（ようとし）たのが正岡子規

でした。それどころか、この正岡子規によって、少なくとも彼を中心として、産み出されたのが「俳句」と、さらには「短歌」という表現、それ自体です。俳句は、それまでの俳諧に対して、短歌は、それまでの和歌に対して、それぞれの革新性を打ち出すために産み出された表現です。ここまで来ると、短歌の歴史は高々、百年ばかりの歴史である、という言葉の意味が、お分かりになっていただけたはずです。(と言うよりも、そのことを皆さんは、ご存知であったはずです。)短歌は、その意味においてはオシャレな名前です。ハイカラな名前です。私たちが、その短歌の新鮮さを、若々しさを、よく分からなくなってしまうだけのことです。

いったい、いつの頃から、このような短歌の新鮮さを、若々しさを、私たちは忘れてしまったのでしょうか。個人的な話にはなりますが、いまだに僕が大学生であった頃には、(それは一九七〇年代の中頃に当たりますが)決して短歌は古くさいものではありませんでした。逆に、かなり魅力のあるものであった、と思います。現に、当時の僕の愛読書、ちよつと恥ずかしい言い方ですが、愛読書の中には、例えば、寺山修司の歌集あたりが確実に入っていました。別段、僕が特殊な、変わった趣味の持ち主であったわけでは、ありません。(多分。)振り返れば、その頃には充分に前衛短歌という表現も成り立っていました。それは短歌が文字どおりの「前衛(アヴァン・ギャルド)」であった時代です。ひよつとすると、最後の時代になってしまったのかもしれないが、なにしろ、この「前衛(アヴァン・ギャルド)」という言葉そのものが、すでに一九七〇年代には衰退し、死滅していったのですから。

おそらく、このような前衛短歌の時代を経験していない世代には、あくまでも「世代」という枠の中での話ですが、短歌の新鮮さは、若々しさは、理解しづらいのではないのでしょうか。例えば、このような「短歌会」の場において、そのような「世代」の姿を目にしたことが、僕はありません。決して「和歌山短歌会」

に限ったことではないはずです。気が付くと、いつの間にか短歌は古くさい、あまり魅力のないものに姿を変えてしまっていた、そのような感じがしないではありません。なるほど、これ以降も昭和の終わり頃になって、例えば『サラダ記念日』(俵万智)ブームが湧き起こったりはしました。しかし、それは短歌の新鮮さを、若々しさを、私たちに教えてくれたのでしょうか。教えずにくれたのでしょうか。僕には、疑問です。

その意味において、あえて申し上げますが、何か今は、明治の中頃に正岡子規が彼の和歌改良運動に乗り出した、その頃と、事情が似ているのではないのでしょうか。そうだとすれば、これは皮肉な話です。わずかに百年ばかりの時を経て、ふたたび短歌は和歌に戻ってしまったのですから。と言うよりも、むしろ短歌が和歌に、ふたたび吸収されてしまったのだ、と言い換えるべきでしょうか。江戸時代の後期から続いていた、それまでの「桂園派」を批判する形で、正岡子規の和歌改良運動は始まりました。桂園派は、その出発点に位置する香川景樹が、ちょうど正岡子規の百年前、正確には九十九年前の生まれです。前者が明和五(一七六八)年で、後者が慶応三(一八六七)年です。遡れば、香川景樹の百年前には荷田春満が生まれ、(この人は、いわゆる国学の祖に当たりますが)その百年前には、今度は木下長嘯子が生まれています。見方を変えると、江戸時代においても和歌は、このようにして百年きざみの、ある種の改良運動を繰り返してきたのだ、と言えないことはありません。この点は、もっと私たちが振り返り直さなくてはならない点なのではないでしょうか。

正岡子規に話を戻しましょう。彼の和歌改良運動の、そのエポック・メイキングとなる出来事は、明治三十一(一八九八)年の『歌よみに与ふる書』の執筆と、これに続く「根岸短歌会」の開催です。ここからは、伊藤左千夫や長塚節や、さらには島木赤彦や斎藤茂吉といった、いわゆる「根岸派」の面々が輩出します。私たちが現在、短歌という表現によってイメージする、もっとも大きな流れです。



ただし、その大きな流れは大正から昭和へと続く、この（別名）「アララギ派」の隆盛によって振り返られたものであって、むしろ当時の歌壇の主流であったのは、やはり与謝野鉄幹と、その妻の晶子を中心とする『明星』派であったことも忘れられてはなりません。『明星』の創刊は明治三十三（一九〇〇）年、その前年には「新詩社」が結成されていますから、ほぼ正岡子規と、与謝野鉄幹のスタートは同時期です。

その点で、むしろ、この両者に先立つのは落合直文の「浅香社」の結成です。

これが明治二十六（一八九三）年、すでに触れた日清戦争の、勃発の前年に当たります。同社からは、与謝野鉄幹を始めとして、やがては若山牧水や前田夕暮の師となる、尾上紫舟が巣立っています。自然主義の短歌も、ロマン主義の短歌も、このようにして「浅香社」が母胎でした。尾上紫舟については、その『短歌滅亡私論』（明治四十三年）にも言及しなくてはなりませんが、今は置きます。これ以降、大正では萩原朔太郎を始めとして、昭和では桑原武夫を始めとして、くりかえし唱えられる「短歌滅亡論」、いわゆる「第二芸術論」も含めて、このような短歌批判の歴史の母胎も、同社であったことを忘れてはなりません。

なにしろ、近代短歌の歴史とは、そもそも短歌批判、と言うよりも、それまでの和歌批判の歴史であったのですから。このような批判の精神を抜きにして、近代短歌の歴史は成り立ちません。それを最初に行なったのが、正岡子規であったのか、与謝野鉄幹であったのか、それとも落合直文であったのかは、どうでもよいことです。どうしてもよいことを、どうしてもよいことにしないから、歌壇が生まれます。（ただし、例えば正岡子規が与謝野鉄幹の、その「非文学（者）的態度」を非難するのには、それなりの理由があります。理解できないではありません。）幸いにも、そのような歌壇からは離れた所で、距離を置いた場所で、皆さんは「短歌」と関わり合っているらしいです。このことは、とても重要なことではなかったでしょうか。

このことを、（いささか唐突ではありますが、）例えば僕は『土佐日記』の中の、以下の一節と重ね合わせてみたい気がします。『土佐日記』は、ご存知のとおりに日本で最初の「日記文学」です。『土佐日記』以前にも、当然、日記それ自体は存在していました。が、それは漢文で書かれた、当時の貴族の備忘録（メモランダム）です。『土佐日記』によって、はじめて仮名文字の、要するに和文で書かれた、日記（文学）が出現します。作者は紀貫之で、彼が晩年の土佐国守の任を終え、都に帰るまでの行程が日記の内容です。その中に、ちょうど彼の乗った船が現在の、大阪の和泉市から泉大津市の辺りを過ぎようとする際の記述があります。ちなみに、この泉大津市に僕は現在、二年ばかりの間、住んでいます。またまた、余談でした。

日付は二月五日、前日までの悪天候が収まって、やっと船は順調に、その舳先を都へと向け直します。その時です。『土佐日記』によると、「船疾（と）く漕（こ）げ。日のよきに」という作者（紀貫之）の催促を受けて、この舟の船長が船員たちに向かって、次のように言っています。「御船（みふね）より、おふせ給（た）ぶなり。朝北（あさきた）の、出（い）で来（こ）ぬききに、綱手（つなで）はや引け」。おおよその意味は、「ご主人からの仰せである。朝の北風（＝逆風）が吹き出さない前に、さっさと綱手を引け」、という内容です。が、問題は内容ではありません。この後は、そのまま『土佐日記』を引くに越したことはないでしょう。「この言葉の歌のやうなるは、楫取（かぢとり）の自（おのづ）からの言葉なり。楫取はうつたへに、我（われ）歌のやうなること言ふともあらず。聞く人の、あやしく歌めきても言ひつるかな」とて、書き出（い）だせれば、げに三十字（みそじ）余りなりけり」。

「楫取」は、この舟の船長のことです。この船長が、船員たちに向かって言った先ほどの台詞（せりふ）を、紀貫之は不思議な感じで聴き取りました。それが、まるで「歌」すなわち和歌（やまとうた）のように聞こえたからです。もちろん、

ことさらに船長が和歌を詠んだわけではありません。そのような素養を、この船長は持ち合わせてはいませんでした。ところが、その台詞を書き写してみると、それは実に、三十一文字（みそひともし）の和歌そのものでした。紀貫之が何を訴えたかったのかは、それほど重要ではありません。この時から、すでに三十年も前に、例の『古今和歌集』の序文（「仮名序」）において、ひたすら和歌の復興を「喜び」として受け止めることのできた彼が、その和歌の復興を、それどころか普及を、定着を、このような形で「喜び」として受け取り直しているのだ、という理解で充分です。ただし、それは紀貫之の感慨ではあっても、それ以上のものではありませんし、それ以下のものでもありません。例えば、このような感慨を船長は、先ほどの船長は、どのような思いで眺めていたのでしょうか。聞いていたのでしょうか。ひよっとすると、まったく彼は興味すら示さなかったのかも知れません。なにしろ、それが和歌であろうと、なろうと、ただ彼は「自らの言葉」を、文字どおりの自然の言葉を、自分の言葉を、そのまま語っていたに過ぎなかったのですから。

#### 四

短歌のことを、あるいは和歌のことを、考える時には決まって、この『土佐日記』の一説が僕の頭を過（よぎ）ります。このことは正岡子規のことを考える時にも当てはまります。なぜなら、ある意味においては彼も、決して歌壇には属さず、そこからは離れた、距離を置いた場所に、いつも身を置いていたからです。彼は終生、いわゆる「歌人」ではありませんでした。（この「歌人」に対して、むしろ彼が好むのは「詩人」という呼び名です。「真成（しんせい）詩人」（『文界八つあたり』）という呼び名です。）なるほど、それは結果的には彼の早世のせいです。若死にのせいです。彼の若い死が、彼の改良運動を、すべてストップさせて

しまいました。けれども、もし彼が長生きをして、その改良運動の日の目を見る日にまで生き長らえていたとしたら、その時には彼は、いわゆる「根岸派」の総帥になっていたでしょうか。棟梁になっていたのでしょうか。私たちは、立ち止まらざるをえません。

正岡子規の改良運動は、そのままカタカナで書けば、リフォーミズムです。すでに触れたとおりです。例えば、古い服や家を手直しをして、作り替えることをリフォーム（する）と言います。まったく新しいものを、一から産み出すのではなく、あくまでも形（フォーム）を新しくすることが目的です。そうでなくては、新調や新築になってしまいます。と言うことは、この際の服や家に当たるものが、もともと存在しており、それが評価をされていなくてはなりません。不要な服や無用な家であれば、さっさと処分をしたり、解体をしたりすれば、それで話は済みます。それをしないところに、リフォームの意味があります。リフォームは、これを一言で言えば愛着や愛惜の行為です。いささか語弊はありますが、愛の行為です。

愛（アイ）は、もともと心が前には進まない状態を指し示す字（漢字）です。（字そのものとしては、足が前には進まない状態を指し示しています。）逆に言えば、それは心が、後ろに向かって引つ張られている状態です。いわゆる、心残りです。後ろ髪を引かれる、という奴です。簡単に、そこからは立ち去ることのできない状態です。心が、足が、引きずられるのです。ですから、その後ろに向かって、心は動き出そうとします。心は、いつも愛においては、後ろに向かって動き出そうとします。愛は、その意味においては過去への運動です。未来への運動ではありません。結果的に、そこからは未来が産み出される、というだけのことです。未来は、いつも過去の中に生まれています。過去の中からしか、未来は生まれてはきません。

それが、リフォームのリ（re）です。後ろに、ふたたび、という意味です。その

意味において、リフォーームは復古の動きであり、再興の動きに他なりません。ちなみに、ヨーロッパの近代は、いわゆる「ルネサンス (Renaissance)」によって始まりました。(教科書によって、そのように私たちは習っています。) ルネサンスとは、そのまま訳せば再生です。が、その再生のために必要であったのは、これとは一見、矛盾するかのような復興の動きです。過去への動きです。したがって、ルネサンスのことを私たちは、一般に「文芸復興」と訳しています。同様の事態は、いわゆる「宗教改革」についても当てはまります。宗教改革は、これを英語で表わせば、リフォーメーション (Reformation) です。まさしく、リフォーームです。

宗教改革にしても、ルネサンスにしても、その原点には古典 (クラシック) への復帰運動があります。それが、ルネサンスの場合には、ギリシア・ローマの文学であったり、美術であったり、哲学であったり、科学であったりしました。宗教改革の場合には、それが『聖書』そのものであったに過ぎません。同じことは、私たちの国の近代にも、そして正岡子規の復帰運動にも、当てはまります。正岡子規の場合には、それが『万葉集』への復帰運動として現われました。ご存知のとおり、彼の『歌よみに与ふる書』の冒頭は、次のようにして始まっています。

「仰の如く、近來和歌は一向に振ひ不申候。正直に申し候へば万葉以来、実朝以来、一向に振ひ不申候。日付は明治三十一年二月十二日、場所は新聞『日本』紙上です。ペン・ネームは「竹の里人」でした。「竹の里人」は、正岡子規の短歌と歌論におけるペン・ネームで、彼の住んでいた根岸 (「呉竹 (くれたけ)」の根岸の里) のことを指し示しています。

なぜ、正岡子規は『万葉集』への復帰を企てたのでしょうか。もちろん、それは『万葉集』が古典 (クラシック) であったからに他なりません。しかし、単に古典は古典として、そこに最初から、存在しているわけではありません。存在していたのではありません。むしろ古典は、いつも、そこに「発見」されなくてはな

りません。正岡子規の場合には、その発見の理由は『万葉集』の、その「用語」すなわち語彙 (ヴォキャブラリー) の多さにありました。ふたたび『歌よみに与ふる書』を引けば、「この〔和歌の〕腐敗と申すは、趣向の変化せざるが原因にて、また趣向の変化せざるは、用語の少きが原因と被存候。故に趣向の変化を望まば、是非とも用語の区域を広くせざるべからず、用語多くなれば、従つて趣向も変化可致候」(「七たび歌よみに与ふる書」)。

正岡子規にとって、和歌の「腐敗」の原因 (と彼が考えるもの) は、その「趣向」の無変化ぶりにありました。いわゆる「趣向」が、まったく変化をしないのです。「趣向」は、英語に戻せばアイデア (idea) であり、またスタイル (style) でもあれば、デザイン (design) でもあります。要するに、そのような観念や様式や意匠が、いっこうに変化をしないこと、それが和歌の「腐敗」の原因である、と正岡子規は考えます。そして、この「腐敗」を食い止める方策として、彼が持ち出すのは「用語」の広さと、その多さです。具体的には、「用語は雅語、俗語、漢語、洋語必要次第用うるつもりに候」(「六たび歌よみに与ふる書」)、という主張です。「如何なる詞にても、美の意を運ぶに足るべき者は皆、歌の詞と可申、これを外にして歌の詞といふ者は無之候」(「七たび歌よみに与ふる書」)。

「歌の詞」とは、それが「美の意を運ぶに足るべき者」であるのかどうか、という一点のみに掛かっています。(もちろん、それでは、その「美の意」とは一体、何なのか知らん、という点は問題です。きわめて問題です。けれども、この問題については、今は置きます。ただ、その「美の意」の反対が、正岡子規の場合には、いわゆる「理屈」(同上) である、という点だけを、ここでは指摘しておきます。) それ以外の基準、すなわち、それが雅語であるとか俗語であるとか、日本語であるとか外国語であるとか、このような基準は一切、「歌の詞」以前の問題であり、「歌の詞」以後の問題です。「歌の詞」に、そのような以前や以後を持ち込むのは間違いである、と『歌よみに与ふる書』は訴えます。

正岡子規が、その最初の『万葉集』論に『万葉集卷十六』と、いささか奇抜な選択をしたのも、同じ理由からです。『万葉集』の卷第十六は、その成り立ちにおいて『万葉集』の、どうやら付録の位置にあつたらしく、その内容も、物語歌や戯笑歌、民謡（民衆歌謡）や芸謡（芸能歌謡）と、きわめて特異な、異例の構成によって成り立っています。すなわち、ここには『万葉集』の分類の基本である雑歌と相聞と挽歌、という三つの部立（ジャンル）もありませんし、やがては『古今和歌集』において定着する、春夏秋冬の整然たる秩序、つまりは「四季」の分類も存在してはいません。また、その『古今和歌集』と比較して、いわゆる「手弱女（たをやめ）振り」に対する「益荒男（ますらを）振り」と、その男性的な性格を称えられた『万葉集』の、その歌風の特徴も見あたりません。

要するに、それは『万葉集』の中で最も、『万葉集』らしくない巻である、と評しても構いません。ところが、その『万葉集』の中で最も、『万葉集』らしくない巻を、『万葉集』の中で最も、『万葉集』らしい巻である、と正岡子規は評価をしました。なぜなら、それが彼の和歌改良運動、すなわちフォーミズムの、きわめて具体的な、実践的な武器庫であつたからです。用語集であつたからです。「複雑なる趣向、言葉の活用、材料の豊富、漢語俗語の使用、いづれも皆、今日の歌界の弊害を救ふに、必要な条件ならざるはあらず。歌を作る者は、万葉を見ざるべからず。万葉を読む者は、第十六巻を読むことを忘るべからず」と、正岡子規は『万葉集卷十六』において結論づけています。もはや、この結論については多言は無用でしょう。

ここでは彼が、この結論に則つて、実際に、どのような歌を作っていたのかを振り返っておきましょう。ちょうど彼が『歌よみに与ふる書』を書き、そして『万葉集卷十六』を書いた、その同じ頃に、彼の短歌も集中的に作られています。明治三十一（一八九八）年から、翌年に掛けての頃です。例えば、次に挙げるような連作（「足立たば」）の中には、この当時の彼の主張が、ほぼ余すところなく含

まれています。（このような連作を、彼は与謝蕪村の俳諧の中から思い付きました。俳諧と和歌は、俳句と短歌は、このようにして彼にとつては、いつも車の両輪です。彼は短歌を、そのまま「三十一文字の（高尚なる）俳句」（『文学漫言』）とまで呼んでいます。）分りやすい例ですので、まとめて引いておきましょう。もちろん、俗語も洋語も、あるいは字余りも、ここでは一切が対等です。平等です。「美の意を運ぶに足るべき者」としては。題詞には、「徒然坊（つれづればう）箱根より、写真教葉を送りこしける返事に」と書かれています。

足立たば 箱根の七湯（ななゆ） 七夜（ななよ）寝て 水海（みづうみ）の月に 舟うけましを

足立たば 不尽（ふじ）の高嶺の いただきを いかづちなして 踏み鳴らさましを

足立たば 二荒（ふたら）のおくの 水海に ひとり隠れて 月を見ましを

足立たば 北インヂヤの ヒマラヤの エヴエレストなる 雪くはましを

足立たば 蝦夷（えぞ）の栗原 くぬ木原 アイノが友と 熊殺さましを

足立たば 新高山（にひたかやま）の 山もとに いほり結びて バナナ植ゑましを

足立たば 大和山城（やまとやましろ） うちめぐり 須磨の浦わに 昼寝せましを

足立たば 黄河の水を かち渉（わた）り 崑山（くわざん）の蓮（はす）の花剪（き）らましを

## 五

そろそろ、お喋りの時間も残りが少なくなってきました。これまでに述べてき

たことを踏まえて、あと少々、補足を加えておきます。それで、僕の話は終わりにします。あくまでも今回の話は、（なお、そもそも人の話には終わりがありません。終わりがないのが人の話です。人の話は、その意味においては「ネヴァー・エンディング・ストーリー」です。これで終わり（エンド||目的）である、お仕舞いである、という到達点はありません。ストーリー（物語）においても、ヒストリー（歴史）においても。それでも、どこかで人の話は終わりにせざるをえません。終わりにならざるをえません。それは人が、いつまでも喋り続けるわけには行かないからです。幸か不幸か、人は喋り続けるわけには行きません。その人が、どんなに、お喋りではあっても。）

さて、そこで最初に付け加えておきたいのは、いわゆる「写生」という言葉についてです。私たちは、これまでに述べてきたような正岡子規の、そのリフォーミズム（和歌改良運動）を一括りにする表現として、この言葉を用います。皆さんも、この言葉を知っていらっしやるはずですよ。お聞きになったことがあるはずですよ。写生は、もともと写生画から生まれた語で、そのままカタカナで書けば、スケッチに当たります。スケッチ (sketch) には、一方では下絵や略図という訳語もありますが、その語源は、どうやら即座の、即席の、という意味のギリシア語 (scholios) にまで遡ります。私たちの生を、即座に、即席に、さっと写し取るのがスケッチです。写生です。

スケッチは、その意味においては素描です。点描です。デッサンです。が、その素描や点描は、単なる下書きではありません。下書きは、その後に続く書き（とでも呼ぶべきもの）、すなわち清書を必要としています。前提としています。清書がなければ、そもそも下書きは成り立ちようがありません。絵画で言えば、それが下絵です。ところが、そのような清書に対する濁書が、場合によっては汚書が、スケッチなわけではありません。そうなのであれば、スケッチは不用品です。一時的な代替物に過ぎません。本物が出来上がってしまえば、いらなくな

る偽物に過ぎません。

スケッチが、そのような偽物ではないことを、私たちは知っています。単に芸術（学）上の、写実主義や印象主義、（これらは美術史における概念に限られたものではなく、文学史における概念でもあります）そのような知識によって、このことを知っているわけではありません。そうではなくて、むしろ私たちは、自分たちに生（生活・人生）において、このことを知っています。知っているからこそ、はじめて芸術（学）上の知識も意味を持てきます。いわゆる目を開かれる、という経験も起こります。すべての経験の根っ子には、このような生が、私たちの生があります。

振り返れば、私たちにとって生とは、スケッチ以外の何であつたのでしょうか。みずからの生を、即座に、即席に、さっと写し取ること以外に、つまりは写生をすること以外に、私たちには、いったい何をする事ができるのでしょうか。この点で、正岡子規の写生（論）は私たちの生の本質と関わり合っています。関わり合っています。単に芸術（学）上の、いわゆる主義（イズム）の問題として、彼の写生（論）を捉えるのは間違いです。軽薄です。彼の写生（論）は、いわゆる写実主義（リアリズム）なのではありません。論より証拠、例えば先ほどの連作（「足立たば」）を想い起こして下さい。あるいは、次のような連作を引き合いに出しても構いません。こちら、ふたたび明治三十一（一八九八）年の作です。こちらは、「われは」と題されています。

ひむがしの 京の丑寅（うしとら） 杉茂る 上野の陰に 昼寝すわれは  
吉原の 太鼓聞（きこ）えて 更（ふ）くる夜に ひとり俳句を 分類すわれは

富士を踏みて 帰りし人の 物語 聞きつつ細き 足さするわれは  
昔せし 童（わらべ）遊びを なつかしみ こより花火に 余念なしわれは

いにしへの 故郷人(ふるさとびと)の ゑがきにし 墨絵の竹に 向ひ坐  
(ぎ)すわれは

人(ひと) 皆の 箱根伊香保と 遊ぶ日を 庵(いは)にこもりて 蠅(は  
へ)殺すわれは

菓物(くだもの)の 核(さね)を小庭(さには)に 蒔(ま)き置きて 花  
咲き実のる 年を待つわれは

世の人の 四国猿とぞ 笑ふなる 四国の猿の 子猿ぞわれは

内容は、先ほどの「足立たば」も、こちらの「われは」も、どちらも正岡子規の日常です。彼は、申し上げるまでもなく、明治二十二(一八八九)年の(数えの)二十三歳の時に、肺結核(いわゆる肺病)になります。この際の咯血を切っ掛けにして、彼は「子規」という俳号を用い始めました。もともとは中国の伝説で、世を憂い、血を吐きながら鳴く、と伝えられているホトトギスのことです。そして、この肺結核に加えて、やがて明治二十九(一八九六)年以降は、今度は脊椎カリエスになります。脊椎の結核です。結果、これ以降の彼には寝たままの、寝たきりの生活が続きます。明治三十五(一九〇二)年の死に至るまで。

正岡子規の和歌改良運動は、このような情況の中で始まりました。そして、終わりました。実際に、彼が和歌改良運動に取り組んでいたのは、わずかに五年の間に過ぎません。(それを『歌よみに与ふる書』から数えるならば。)その意味において、彼の和歌改良運動の提言は、批評も歌論も、また「短歌」そのものも、ほとんどが病床からの、ある種の病床日記の趣きを呈しています。この点では、なるほど「足立たば」も「われは」も、彼の日常です。そして、その日常を、そのままに、ありのままに描写するのが写実主義、すなわちリアリズム(realism)であるのならば、彼の歌はリアル(real)な歌です。アイディアル(ideal)な歌ではありません。

しかし、それは単に現実的であり、理想的でも観念的でもない、という程度の指標にはなりえても、それ以上にも、それ以下にも、なりえません。なぜなら、例えば「足立たば」は数枚の「徒然坊」(阪井久良伎)から届いた「写真」によって、正岡子規が日本や中国や、台湾やインドの、その山や海を思い描いている、まさしく空想に他ならなかったのですから。それはファンタジー以外の、何ものでもありません。このような歌を、私たちはリアルな歌である、とは決して言わないでしょう。この点では「われは」の方も似たり寄ったりです。そこには、たしかに正岡子規の日常があります。けれども、その日常は単に現実的ではなく、むしろ理想的ですし、観念的です。

このような彼の歌と、きわめてイメージに近いのは、ひょっとすると写真ではなかったでしょうか。この点では、一方の「足立たば」の連作が、そのまま「写真」を切っ掛けにして生まれたものであったことは注目に値します。写真の中でも、とりわけスナップ・ショットを、ここでは想い起こして然るべきでしょう。スナップ・ショットは、もともと擬音語のスナップ(snap)から産み出されており、ある何かが、ポキリと折れたり、パチンと割れたり、プツリと切れたり、そのような音を立てて、急激に変化をする事態を指し示しています。これを写真に、と言うよりも写真機に、宛がったのがスナップ・ショットです。いわゆるカシヤ、カシヤ、という写真機の音です。

私たちは、このような写真機の音を、どこかしら正岡子規の「短歌」の中に、聴き取りはしなかったでしょうか。彼の歌は、そのまま即座に、即席に、私たちの生を写し取ろうとするものです。すなわち、即興の撮影です。速射の撮影です。そこには、ことさらに対象に身構えて、ポーズを付けさせて、これを撮影する、そのような態度ではなく、文字どおりに自然に、ありのままに、その対象の本来の性質を、さっと一握みにしようとする、そのような態度があります。そのような態度を、私たちは「写生」という表現によって、これまた一握みにするべきな

のではないでしょうか。写生とは、そのような生の写しです。真の生の、まさしく写真です。

このような態度を、きっと正岡子規は『万葉集』の中から汲み取っていたに違いないありません。とりわけ、そこには『万葉集』の撰者（と目されている）、大伴家持との共通性が際立っています。大伴家持も、これまた『万葉集』においては珍しい、孤・独・と・喧・騒・を、繊・細・と・大・胆・を、いずれも兼ね備えた歌人でした。いや、彼も通例の、いわゆる「歌人」ではありません。そして、この両者の花や鳥への、何よりもホトトギス（「子規」）への愛着は、それどころか執着は、きわめて酷似した面があります。大伴家持も、ひよっとすると『万葉集』の中で、正岡子規と同様、世を憂い、血を吐きながら鳴く、と伝えられているホトトギスに、みずからの姿を、そっと重ね合わせることもあったのではないのでしょうか。

この点で、ここで最後に、もう一言、正岡子規と『万葉集』との関係について付け加えておきたい点があります。それは彼の、ふたたび『万葉集』への復帰運動についてです。正岡子規は、たしかに『万葉集』を評価しました。その限りに於いて、彼は『万葉集』への復帰を説きもしました。しかし、そのことと彼が、いわゆる「万葉崇拜家」であったことは、別問題です。この間の事情は、例えば『歌よみに与ふる書』に続く、同じ『日本』紙上に掲載された、『人々に答ふ』の文面からも明らかです。「世の歌よみに『万葉集』を崇拜する人あり、『古今集』を崇拜する人あり。いづれも一得一失はあるべけれど、大体の上よりは、われらは『万葉集』崇拜の方に賛成するなり。しかし『万葉集』崇拜家なる者は、多く万葉の区域（否、むしろ万葉中の或部分）を固守して、一步もその外に越えざるを以て、歌に入るべき事物、材料極めて少く、ために吾人が感得する諸種の美を現すこと能はず。これ、われらが万葉崇拜家に不満を抱く所なり」。

単に『万葉集』を崇拜し、これに固執するのみでは駄目だ、と正岡子規は言います。大切なのは、ここでも崇拜ではなく、批判であり、宗教ではなく、哲学で

す。（正岡子規は、もともと「哲学」が志望でした。）もっと簡単に言えば、それは「自分で考える」ことです。この「自分で考える」という行為から、近代という時代は生まれてきました。そして、この私たちの生きている時代、すなわち現代も、そのまま近代の、延長線上に位置しています。はたして私たちは、「自分で考える」ことを、しているのでしょうか。例えば、いわゆる「短歌」を鵜呑みにして、そのまま丸呑みにしては、いけないのでしょうか。それが正岡子規の、もつとも訴えたかった点です。また、もつとも恐れた点です。なぜなら、いつでも私たちは容易に、いとも容易に、この「自分で考える」ことを止めてしまうのですから。もちろん、僕も例外ではありません。まったく、例外ではありません。最後に、このことを付け加えて、今回の僕の話は終わりにします。ご清聴を、ありがとうございました。